

Prima del *Nachtlied*

Ho deciso di pubblicare su eprint di Ateneo un mio lavoro decisamente “datato”, ma che ritengo possa rivestire ancor oggi un significato non trascurabile.

Il saggio sul *Nachtlied* di Goethe-Schumann fa parte di un numero monografico della rivista dell’Università di Bologna *Ricerche Musicali* (n.3, 1980), che aveva come obiettivo quello di fornire al lettore una rassegna dei metodi più aggiornati nello studio dei rapporti fra musica e poesia. Poiché la rivista si arrestò al n.5, il saggio divenne, poco dopo la sua apparizione, praticamente irreperibile.

Nato in pieno clima strutturalista e nell’ambito delle ricerche di semiologia musicale diffuse in Italia dagli studi di Jean Jacques Nattiez e Gino Stefani, il saggio porta tracce evidenti di quella temperie culturale. Col lessico allora in uso, si potrebbe dire che analizza il “livello neutro” del brano, mantenendo soltanto sullo sfondo le ragioni poetiche della sua creazione e quelle estetiche del suo (possibile) impatto sui fruitori per i quali era stato composto. Il suo “significato” viene ricercato nelle strutture che lo incarnano, ma nella ricerca – come si potrà notare alla lettura – la componente ermeneutica del soggetto analizzatore è vivamente presente. Come ebbe più tardi a chiarire lo stesso Nattiez, il “livello puramente neutro” non è che un’astrazione metodologica, un obiettivo a cui tendere ben sapendo che nessuna analisi è “automatica”, ossia priva di un soggetto che ad ogni tappa del percorso decide in quale direzione rivolgere la sua attenzione, e quale peso dare ai risultati parziali che di volta in volta gli sembra di aver raggiunto.

Quello che resta – a mio avviso – ancor oggi valido nel saggio sul *Nachtlied*, è il tentativo di liberare il testo dalla presenza, spesso troppo ingombrante, dell’analizzatore. Una volta ammesso senza pudori che l’analista aderisce ai principi strutturalisti e s’impegna a darne concreta realizzazione, il testo resta libero di dispiegare i significati delle sue strutture, mentre nella letteratura corrente il più delle volte la formazione culturale e di gusto dell’analista si sostituiscono al testo producendo lavori che dicono più dell’autore del saggio che della natura del testo stesso. Nei decenni successivi ho avuto numerose occasioni di studiare il rapporto fra la poesia e la musica specialmente nel repertorio del Lied,¹ ed ho sempre cercato di mantenermi fedele al principio del “rispetto del testo”, anche se in seguito non ho più avuto il coraggio di essere “rigorosa”, come lo sono stata nei primi anni della mia attività di ricerca. Per questo ritengo utile pubblicare questo lavoro a distanza di circa trent’anni.

¹ "Musique, Texte, Poésie". In: *Les savoirs musicaux*. Nattiez J. (a cura di), Arles: Actes sud, 2004, p. 233-255.

"Musica e Parole". In *Enciclopedia della Musica*. Baroni M., Bent M., Dalmonte R. M., Nattiez J. (a cura di), Torino: Einaudi, 2002, Vol. II, p. 185-205;

"Música y palabras". in Atti del convegno: "4ta Conferencia Iberoamericana de Investigación musical", San Juan, Argentina, 2002 p. 13-23.

"El concepto de expansión en las teorías relativas a las relaciones entre música y poesía". In: *Música y literatura. Estudios comparativos y semiológicos* (a cura di). Madrid: Arco/Libros, 2002, p. 93-115;

"Between freedom and rule: Music and poetry in the Aria of the Baroque Cantata". In: *Music in the World of ideas*. Poznan: Ars nova, 2001, p. 347-369. , The Department of musicology of the Art history institut Adam Mickiewicz University in Poznan;

"I modelli linguistico e letterario". In: *La musica e la tradizione ermeneutica*. Baroni M. (a cura di), Bologna: Gruppo di analisi e teoria musicale, 1997, p. 53-72. , Bolletino GATM;IV/1;

"Le ragioni della parola: uno studio sulle Cantate di Legrenzi". a cura di Passadore F., Rossi M., Firenze: Olschki, 1994, p. 389-399.

"The concept of expansion in theories concerning the relationships between music and poetry". *Semiotica : revue publiée par l'Association internationale de sémiotique*, 1987, v. 66, n. 1-3, p. 111-129;

"Le canzoni di Francesco Morlacchi". In: *Francesco Morlacchi e la musica del suo tempo*. Firenze: L. S. Olschki, 1986, p. 209-235;

"Liszs und Wagners Lieder nach Gedichten Goethes"., in: *Liszt-Studien III*. Munchen: Musikverlag Emil Katzibichler, 1986, p. 28-35;

"Il Lied nell'opera di Heine e Schumann". *Convivium : raccolta nuova*, 1965, v. 33, p. 465-523

IL NACHTLIED DI GOETHE-SCHUMANN: PROPOSTA E VERIFICA DI UN METODO D'ANALISI.

Rossana Dalmonte

Alcune precisazioni sul metodo

Il problema da cui muove la ricerca è se sia possibile evidenziare e descrivere, cioè comunicare con parole, i processi che consentono a due sistemi espressivi autonomi ed autosufficienti come la poesia e la musica di fondersi in un nuovo linguaggio dell'arte. « A prima vista, il "rapporto col testo" parrebbe, tutto sommato, risolversi in un'opera d'arte che nasce da un'altra opera d'arte; o, se si vuole, che si sovrappone ad essa e la incorpora. Ma bisogna sottolineare che qui si tratta di un vero e proprio rapporto intersoggettivo, non metaforicamente inteso, ma vissuto come presenza reale e "corporale" ». ¹ Può l'osservatore penetrare il senso di questa simbiosi se non nell'immediatezza della percezione sensibile? E può farlo stante la consapevolezza di conoscere assai poco delle due realtà di cui si propone di studiare il connubio? In questo campo, infatti, non si sono fatti molti progressi da quando, ormai quasi vent'anni fa, Nicolas Ruwet osservava: « Parler des rapports entre langage et musique dans la musique vocale suppose en principe qu'on ait répondu aux questions — qui relèvent d'une anthropologie générale —: qu'est-ce que la musique? qu'est-ce que le langage? Or, si, en ce qui concerne la seconde des questions, la linguistique et l'anthropologie commencent à être en mesure de nous apporter des lumières décisives, il faut bien dire que, en ce qui concerne la première, nous ne sommes nulle part: l'anthropologie musicale est encore à faire ». ² Se poi riformuliamo il secondo interrogativo di Ruwet e ci chiediamo: che cos'è la poesia? non possiamo condividere nemmeno la sua parziale soddisfazione, in quanto anche gli studi sul testo poetico sono ben lungi dall'aver raggiunto acquisizioni sicure. Così mentre i semiologi lavorano per scoprire le leggi che regolano il funzionamento dei segni in rapporto alla conoscenza e ai valori culturali delle diverse società e mentre gli studiosi di poetica indagano il senso delle

¹ Cfr. L. ROGNONI, « Il significato dell'espressionismo come fenomenologia del linguaggio musicale », in *Fenomenologia della musica radicale*, Laterza, Bari 1966, p. 148.

² Il passo è tratto dall'ormai famoso saggio che aprì la strada a tutti i successivi studi di semantica musicale: N. RUWET, *Fonction de la parole dans la musique vocale*, in « Revue Belge de Musicologie » 15(1961), pp. 8-28, ora in *Langage, Musique, Poésie*, Seuil, Paris 1972, p. 44: « Parler de rapports fra lingua e musica nella musica vocale presuppone che si sia risposto alle domande — che rimandano all'antropologia generale —: che cos'è la musica? che cos'è la lingua? Ora, se la linguistica e l'antropologia, per quanto riguarda la seconda delle domande, cominciano ad essere in grado di darci indicazioni decisive, dobbiamo ben dire, per quanto riguarda la prima domanda, che siamo nel buio completo: l'antropologia musicale deve ancora essere fatta ».

due arti, senza attendere i loro risultati, assumiamo come oggetto di studio la « realtà estetica » musica/poesia eleggendo a metodo d'analisi uno dei tanti possibili che si basano sulla « verifica » nel senso illustrato da Max Bense.³

Senza sottovalutare gli esiti cui a volte pervengono, trattando di musica come di poesia, i procedimenti derivati dall'« interpretazione », pare oggi più opportuno abbracciare la « tesi dell'estensionalità » o della « materialità » secondo la quale una realtà estetica « può venire descritta soltanto come *varietà, dotata di estensione, di elementi discreti di natura materiale* i quali fungono da supporto all'esteticità »³ e comportarsi di conseguenza. E poiché l'ambizione è quella di rintracciare il senso della realtà da cui prende le mosse la ricerca, si tratterà di un'analisi semantica: forse « strutturale » nel senso di Greimas,⁴ forse « funzionale » nel senso di Nattiez,⁵ forse « narrativa » — prendendo a prestito un termine della critica letteraria⁶ — o forse qualcos'altro ancora che meglio si adatti alle condizioni poste dalla particolare natura del nostro oggetto.

L'istanza di tendere verso il significato, pur con la carica di soggettivismo che l'operazione in se stessa comporta, non si confonderà con i percorsi dell'ermeneutica tradizionale, poiché si tratterà dello studio dei significati espressi nelle forme e nei loro collegamenti senza pretendere di raggiungere quell'al-di-là indicibile cui le espressioni dell'arte rimandano.⁷ Per quanto sia difficile resistere alla tentazione di interpretare i dati, se non come approccio al mistero dell'arte, almeno per dedurne linee generali di poetica, in questa sede ci limiteremo essenzialmente allo studio del significato organizzato dalle forme dell'espressione.

Naturalmente nel riconoscere l'approccio semantico come il più appropriato a rendere conto di un oggetto complesso come la realtà estetica musica/poesia, assumiamo come postulato che la musica sia un sistema significante « *symbolisant à sa manière les grands thèmes de la Culture, le rapport à l'autre, à la nature, à la mort, au désir* », ⁸ e che i « grandi temi della cul-

³ M. BENSE, « Fondamenti riassuntivi dell'estetica moderna », in *Estetica*, ed. it. a cura di G. Anceschi, Bompiani, Milano 1974, pp. 449-450. Il riferimento a Max Bense va qui inteso soltanto come fondamento metodologico generale per un lavoro che intende porsi nella direzione di un'« estetica moderna ». Nell'analisi pratica ci discosteremo invece dalle indicazioni dello studioso tedesco in quanto non ci sembrano applicabili al nostro oggetto; egli stesso infatti afferma: « Bisogna sempre tener presente che i valori numerici della "misura estetica" sono valori relativi, scalari, servono solo al confronto, valgono dunque soltanto per oggetti artistici confrontabili: per "famiglie estetiche", come noi diciamo ». (*ibid.* p. 455).

⁴ Da A.J. GREIMAS, *Semantica strutturale. Ricerca di metodo*, trad. it. Rizzoli, Milano 1968, derivano alla presente ricerca numerosi suggerimenti operativi.

⁵ J.J. NATTIEZ, *Fondements d'une sémiologie de la musique*, Union Général d'Éditions, Paris 1975, II parte, I capitolo e specialmente p. 159.

⁶ Ci si riferisce qui in particolare alla definizione di « narrative semantics » in L. DOLEZEL, *Extensional and intensional narrative worlds*, in « Poetics » 8/1-2 (1979), pp. 193-211.

⁷ Cfr. su questo punto T. KNEIF, « Musikalische Hermeneutik, musikalische Semiotik » in *Musikalische Hermeneutik*, hgg. von K. Dahlhaus, Bosse, Regensburg 1975, pp. 63-72.

⁸ N. RUWET, *op. cit.*, p. 44.

tura » organizzati dalle forme dell'espressione musicale e poetica siano da considerarsi delle forme del contenuto almeno parzialmente verificabili anche se il loro grado di organizzazione è necessariamente più debole rispetto a quello delle forme dell'espressione. Ed è questo l'aspetto che distinguerà la nostra analisi dai procedimenti di stampo formalistico: ricercare il senso immanente nelle forme non significa intendere la musica come sistema chiuso che rimanda solo a se stesso, ma ricercare solo quel senso — del mondo — che nelle forme poetiche e musicali viene organizzato.

Le procedure d'analisi, va da sé, porteranno a segmentare l'opera in frammenti e a darne una descrizione astratta: ci scontreremo con l'ambiguità di fondo dell'attività critica che, mentre assume l'opera d'arte come oggetto unico ed irripetibile, è costretta, per descriverla con parole, a smembrarla usando criteri comuni e ripetibili e secondo un metodo razionale e invalidabile. Il pericolo di finire in un « *mare magnum* di implicazioni "tecniche" [perdendo di vista] come l'opera d'arte parta sempre dal soggetto e come tale sia *essa stessa* soggetto »⁹ è reale ed ineliminabile, ma ci conforta l'impegno a non confondere lo scopo del lavoro con i mezzi per raggiungerlo e la consapevolezza che, se l'analisi delle singole forme sarà abbastanza acuta, la lettura « ricomposta » dell'opera rivelerà infine più numerosi versanti della sua naturale polisemia e il tutto si configurerà come un « processo di "messa tra parentesi" e di successiva ricostruzione del mondo sonoro ». ¹⁰ Saranno evidenti, sullo sfondo dell'analisi, i principi introdotti da Nicolas Ruwet, e specialmente il principio del confronto fra la poesia e la musica sulla base delle loro funzioni comuni e l'ipotesi di considerare in maniera dialettica la relazione fra le due forme espressive. ¹¹ La prima formulazione discende da un postulato fondamentale dell'antropologia strutturale, che è quello di poter scoprire delle norme di trasformazione tra i vari sistemi che esprimono il rapporto dell'uomo alla realtà sulla base appunto delle funzioni comuni di elementi appartenenti a sistemi diversi; quanto alla seconda, essa non è altro che un prendere atto della disparità e della molteplicità delle forme che il problema assume in testi diversi; la filiazione ruwetiana, dunque, non può scomparire anche se le linee operative dell'analisi si discosteranno in qualche misura dal modello che lo studioso propone esaminando il Lied n. 13 del *Dichterliebe* di Heine e Schumann.

E poiché concordiamo con Nattiez ¹² nel rilevare l'ambiguità dei procedimenti d'analisi che pretendono di compiere contemporaneamente la definizione formale della musica e la descrizione semantica del testo poetico come se i due sistemi funzionassero sempre in perfetto parallelismo, preferiamo

⁹ L. ROGNONI, « Alienazione e internazionalità musicale », in *Fenomenologia*, cit. p. 69.

¹⁰ L. ROGNONI, *La scuola musicale di Vienna. Espressionismo e dodecafonismo*, Einaudi, Torino 1974³, p. 95.

¹¹ I passi più significativi del più volte citato saggio di Ruwet si trovano tradotti in G. STEFANI, « Poesia e musica: i codici della lirica », in *Introduzione alla semiotica della musica*, Palermo, Sellerio, 1976, pp. 198-199.

¹² J.J. NATTIEZ, *Fondements...*, cit., II parte, I capitolo.

adottare « une démarche authentiquement sémiologique qui consiste à séparer momentanément les deux systèmes, pour revenir ensuite à leur confrontation, non au niveau de correspondences lexicales illusoirs, mais au niveau de l'articulation de structures indépendentes au départ ». ¹³ Questa condotta metodologica libera il campo da commistioni sempre pericolose e consente un'organizzazione preliminare assai più chiara del materiale da analizzare. Se non che l'osservazione di Gino Stefani che « nella musica vocale i codici sono spesso embricati l'uno sull'altro e incapsulati uno nell'altro » tanto da giustificare il suo assunto di muovere « dall'insieme verbo-musicale rilevandone [...] un certo numero di codici » ¹⁴ apre prospettive assai allettanti e allarga la rosa delle procedure « autenticamente semiologiche ».

Tenendo presenti queste posizioni ormai « classiche » nell'ambito degli studi sul rapporto musica/poesia, proponiamo una condotta metodologica che ad esse si riferisce pur non ripetendole letteralmente.

E precisamente poniamo il problema non nel senso dell'equazione:

$$\left\{ \begin{array}{l} \frac{\text{Se A}}{\text{So A}} = \frac{\text{Se B}}{\text{So B}} \\ \frac{\text{Se A}}{\text{So A}} \neq \frac{\text{Se B}}{\text{So B}} \end{array} \right.$$

cioè non come rapporto (di uguaglianza o di diversità) fra *significante/significato poetico* e *significante/significato musicale*, bensì nel senso di questa seconda equazione:

$$\frac{\neq \text{ in Se A}}{\neq \text{ in Se B}} = \frac{\text{So A}}{\text{So B}}$$

Con il segno \neq intendiamo indicare le differenze, le emergenze, le infrazioni, gli accenti, le frizioni che in quel dato testo poetico e in quel preciso testo musicale provocano degli arricchimenti semantici o dei mutamenti nei percorsi di senso. « Dal fatto che è *significante* solo ciò che ammette antitesi, segue che qualunque artificio compositivo diventa portatore di *significato* se è inserito in opposizione a un sistema contrastivo ». ¹⁵

¹³ M. IMBERTY, *Le problème de la médiation sémantique en psychologie de la musique*, in « Versus » 13 (1976), p. 38: « un procedimento autenticamente semiologico che consiste nel separare momentaneamente i due sistemi, per confrontarli in seguito non a livello di corrispondenze lessicali illusorie, ma al livello di articolazione di strutture in partenza indipendenti ».

¹⁴ Ci riferiamo qui al citato capitolo « Poesia e musica » in G. STEFANI, *Introduzione...*, cit., pp. 178-199.

¹⁵ J.M. LOTMAN, *La struttura del testo poetico*, trad. it. Mursia, Milano 1972, p. 308.

Non si tratta, va da sé, di elementi concreti e sempre validi, né di grandezze misurabili con metro costante, bensì dei fatti evidenziati dalle relazioni che si instaurano all'interno di un testo a tutti i suoi livelli. È stato osservato che « le relazioni sono autonome rispetto ai termini strutturali che si ritiene esse colleghino »;¹⁶ ne consegue, per quanto ci riguarda direttamente, che, ad esempio, la stessa relazione di amplificazione collega sia i membri di una progressione armonica, sia le idee-frasi disposte in successione accrescitiva.

La diversità dei termini strutturali che evidenziano una progressione o una figura di *gradatio* non inficia la natura della relazione fra i termini stessi, né il suo significato rispetto ai contesti d'origine. Basandoci su questo principio eleggiamo a presupposto della nostra analisi la seguente formulazione: *emergenze di ugual tipo provocano nei due contesti lo stesso tipo di variazione semantica*. Il significato congiunto di musica/poesia sarà dunque da ricercare nel confronto multiplo dei significati che le *emergenze* avranno evidenziato nei due testi.

Questo principio rivela tutta la sua portata euristica se si osserva che, mentre la ricerca delle omologie strutturali e dei parallelismi a tutti i livelli fra il testo musicale e quello verbale conduce inevitabilmente a forzature nell'uno o nell'altro senso,¹⁷ al contrario la relazione sulla base delle *emergenze* libera delle strettoie dei riferimenti orizzontali e consente di stabilire fra i due testi una rete di rapporti più ricca e differenziata. Un succinto ripensamento dei più recenti contributi in questo campo potrà giustificare la nostra scelta.

È stata ormai definitivamente dimostrata l'impossibilità di procedere ad una organizzazione del linguaggio musicale che corrisponda alla distinzione gerarchica — operata dalla linguistica sul linguaggio verbale — in livello fonologico, morfologico, grammaticale e sintattico,¹⁸ organizzazione che si riferisce prevalentemente alla forma del significante e che quindi, oltre che impraticabile, è anche solo parzialmente pertinente in una ricerca di tipo semantico. Lo stesso risultato di impraticabilità si otterrebbe, presumibilmente, se tentassimo di trasferire sulla musica le strutture della significazione, e ricercassimo nel *continuum* musicale semi, lessemi e classemi alla maniera di Greimas;¹⁹ infatti sia il riferimento ai metodi della linguistica sia a quelli della semantica strutturale cozzano contro l'impossibilità epistemologica di mettere sullo stesso piano due sistemi a statuto semiotico diverso. Nella lingua, infatti, esistono categorie di riferimento precedenti

¹⁶ A.J. GREIMAS, *op. cit.*, p. 47.

¹⁷ È ciò che avviene, ad esempio, nell'analisi dell'oratorio di Dryden e Händel *Alexander's Feast*, in M. PAGNINI, *Lingua e Musica*, Il Mulino, Bologna 1974. Si vedano poi le recensioni di G. STEFANI in « Nuova Rivista Musicale Italiana » X/2 (1976), pp. 303-305 e della scrivente in « Lingua e Stile » XII (1977), pp. 702-704.

¹⁸ Si veda per tutti J.J. NATTIEZ, « Méthodes d'analyse et procédures de découverte » in *Fondements...*, *cit.*, pp. 89-100.

¹⁹ In sede soltanto teorica il tentativo è stato compiuto da C. DELIEGE, *Approche d'une sémantique de la musique*, in « Revue Belge de Musicologie » XX (1966), pp. 21-42.

all'intervento critico, esistono definizioni rigide (un soggetto, ad esempio, non può essere considerato altrimenti che un soggetto) ed esiste un lessico che delimita la parola e le fornisce un referente così che, ad esempio, il sintagma / sole splendente / non può né essere segmentato / so lesplendente / né può significare qualcosa di diverso da / astro luminoso /. In musica, al contrario, questa obbligatorietà dei rimandi o non si dà affatto o è molto più debole, non vi sono categorie certe preesistenti alla lettura, mentre l'assenza della componente lessicale costringe di volta in volta il critico a rintracciare nella pagina o all'ascolto le spie che gli consentano di rilevare le unità costitutive, le « parole » del testo.

È questa forse la ragione di fondo che recentemente ha orientato la ricerca di un modello di riferimento dell'organizzazione musicale nella teorizzazione del discorso retorico,²⁰ il quale, per la sua natura più analogica che numerabile lascia ampio spazio alle convergenze dei sistemi linguistico e musicale.

Benché l'approccio « retorico » abbia dimostrato la sua utilità nel campo della semantica musicale,²¹ esso ha comunque una portata euristica alquanto limitata. Si può infatti osservare che le funzioni retoriche, ad es. la funzione conativa attribuita all'*exordium* e quella referenziale attribuita alla *narratio*, possono essere esplicate da un ventaglio teoricamente infinito di possibili discorsi; ciò significa che l'omologia fra la struttura del discorso retorico e quella del discorso musicale si limita ad un'omologia di funzioni di grandi porzioni di testo, funzioni che vengono riempite nei due casi da materiali che non solo hanno statuto diverso, ma sono anche strutturati a diverso grado di complessità.

Se invece consideriamo la musica, come la poesia « sistema secondario di simulazione », secondo la felice definizione di Juri Lotman,²² ci troviamo a confrontare due strutture omologhe, cioè due strutture di grande complessità realizzate attraverso segni debolmente determinati.²³ Poesia e musica si servono infatti di strumenti espressivi solo parzialmente codificabili e numerabili, strumenti che sfuggono ad una precisa organizzazione in sistema e che quindi pongono al ricercatore lo stesso tipo di problemi. È vero che una poesia può essere analizzata con i procedimenti suggeriti dalla linguistica o dalla semantica strutturale (anzi questi sono da considerarsi indispensabili strumenti propedeutici), ma in questo modo non si riuscirà ad esplicitare il senso della poesia. E ciò perché — si potrebbe dire — in poesia gli ele-

²⁰ Particolarmente stimolante in questo senso appare la lettura di CH. PERELMAN - L. OLBRECHTS-TYTECA, *Trattato dell'argomentazione*, trad. it. Einaudi, Torino 1966.

²¹ Si vedano, ad es., G. STEFANI, « Entrata, esordio, inizio », in *Introduzione... cit.* pp. 79-103 e R. DALMONTE, *La canzone nel melodramma italiano del primo ottocento. Ricerche di metodo strutturale*, in « Rivista Italiana di Musicologia » XI/2 (1976), pp. 230-313.

²² M.J. LOTMAN, *op. cit.*, p. 16: « tutti gli aspetti dei modelli sovrastrutturati sulla coscienza, fra cui l'arte, possono essere definiti come sistemi secondari di simulazione ».

²³ Cfr. M. BENISE, *op. cit.*, p. 449: « Le situazioni (i processi estetici) sono, per così dire, per principio, debolmente determinati o indeterminati ».

menti fonologici, morfologici, grammaticali e sintattici vengono organizzati secondo uno schema retorico tutto particolare, una retorica poetica, che trasmette il senso vero del testo attraverso una propria dinamica.

Ma mentre la retorica del discorso può concretarsi in modelli che mantengono la stessa funzione in testi diversi, la retorica della poesia non può fissare schemi generali ma si realizza in maniera diversa in ciascun occorrenza. È una retorica immanente al testo.

Un'istanza di generalizzazione pare sottenda, ad es., il lavoro di una studiosa americana che ricerca « how poems end »²⁴ ma l'assunto può dirsi compiuto solo nella misura in cui di volta in volta la Herrenstein-Smith esplicita e descrive i meccanismi del testo che inducono nel lettore il senso di completezza, di coesione e di necessità e quindi il senso di fine di ogni poesia.

Il parallelismo con lo statuto semiotico della musica è palese: anche in musica è illusorio cercare norme generali che diano il senso di completezza e quindi di chiusa ad un brano, anche in musica il senso di chiusa, come il senso di *climax* o di dissolvenza è indotto da tutti gli elementi che compongono un testo, anche in musica, dunque, si deve parlare di « retorica immanente ».

Va chiarito che per « retorica poetica » non intendiamo qualcosa di opposto alla retorica classica, ma soltanto qualcosa di più: se è vero che i retori traggono esempi di tropi e figure dai poeti è anche vero che il discorso poetico non si esaurisce in essi, quindi ci potremo servire degli strumenti della retorica per descrivere e classificare quei fenomeni della poesia (e, analogamente, della musica) che rientrano nella sua sfera di competenza senza voler costringere la dinamica interna del testo da analizzare nel letto di Procuste di un sistema preconstituito.

Riassumendo: sia la poesia che la musica sono « sistemi secondari di simulazione » che permettono « di trasmettere un volume di informazione che sarebbe assolutamente impossibile trasmettere con i mezzi della struttura linguistica normale ».²⁵ Ciò non significa che lo studio semantico di questi sistemi sia a priori negato, ché, anzi, « lo studio della cultura, dell'arte, della letteratura come sistemi semici, separatamente dal problema del contenuto, perde ogni senso »²⁵ soltanto si dovrà tener presente che in questi sistemi « il significato si forma non mediante l'avvicinamento di due catene di strutture » quella dei significanti e quella dei significati cui quelle rimandano, bensì attraverso « transcodificazioni esterne plurime, ravvicinamento non di due ma di più strutture autonome »²⁵ regolate dai meccanismi di una retorica interna al testo.

²⁴ B. HERRENSTEIN-SMITH, *Poetic Closure. A Study of how Poems end*, The University of Chicago Press, Chicago-London 1968.

²⁵ J.M. LOTMAN, *op. cit.*, pp. 17, 47, 48-49. La musica pura, priva di testo verbale e di iconismi imitativi, presuppone invece per il Lotman, meccanismi di « transcodificazione interna pluralistica ».

Le tappe operative dell'analisi

Operativamente il progetto teorico appena descritto si realizza in tre fasi:

1) Identificazione e catalogazione delle unità pertinenti

Utilizzando il linguaggio descrittivo codificato dalla tradizione critica della letteratura e della musica, si procederà alla catalogazione delle unità pertinenti rintracciabili nel testo a tutti i livelli e senza distinzioni fra essi. Infatti, se è vero che l'utilizzazione poetica della lingua produce senso a livello fonologico (con l'allitterazione, ad es.) come a livello sintattico (ad es. con le numerose figure della ripetizione), e se è vero che la musica manifesta il suo senso ugualmente nella melodia come nell'armonia, nella forma di un breve momento come nella linea di un intero passo, non si vede la necessità di operare distinzioni di livelli (che per la musica sarebbero comunque arbitrarie) mentre non sfugge il pericolo di « tentazioni orizzontali », di confronti immediati fra la poesia e la musica che in quel caso sorgerebbero già in questa prima fase del lavoro.

Fin da questo momento si identifica tuttavia un elemento unificante: utilizzando, come si è detto, il linguaggio della descrizione critica, due testi a statuto semiotico diverso vengono « riprodotti » in testi affini, in quanto entrambi metalinguistici rispetto all'oggetto di partenza. E unificante è anche il procedimento sul piano del metodo, poiché l'identificazione e la catalogazione delle unità avverrà in entrambi i casi sulla base delle *emergenze* rilevabili nei rispettivi contesti.

Questa operazione comporta il ricorso al concetto di « modificazione » (o alterazione, o variazione) che presuppone la definizione di un « grado zero » di volta in volta « modificato » (alterato, o variato). E qui ci si scontra con la prima difficoltà: se, infatti, questa operazione appare problematica sul linguaggio naturale,²⁶ essa risulta addirittura impossibile per la poesia e la musica.

Se volessimo, ad esempio, identificare in musica il sema *conclusione* ricercato dalla Herrenstein-Smith in poesia, e lo cercassimo, per ridurre il problema, solo nell'ambito dell'organizzazione tonale, saremmo tentati di affermare che il movimento armonico V-I possiede la maggior forza conclusiva nel minor numero di accordi allo stato fondamentale e quindi può essere considerato il « grado zero » tonale del sema *conclusione*.

Si direbbe allora che i movimenti: V₇-I, VII₂-I, I₄-V-I, IV-V-I ecc... costituiscono alterazioni o variazioni del procedimento-base a diverso grado di complessità. Se non che, fermo restando il carattere conclusivo della suc-

²⁶ GRUPPO U., *Rhetorica generale. Le figure della comunicazione*, trad. it. Bompiani, Milano 1976, p. 51: « Stabiliremo di chiamare *grado zero pratico* gli enunciati che contengono tutti i semi essenziali, più un numero di semi laterali ridotti al minimo di funzione delle possibilità del lessico ».

cessione armonica indicata, essa può, in altro contesto, ad es. all'inizio di un brano, presentare un altro carattere, cioè essere occorrenza di una diversa unità di senso, come ad es. *nuclearità* o *principio generativo*.²⁷ Da qui discendono due conseguenze: 1) potendo essere occorrenza di due semi distinti, il procedimento armonico V-I non è una forma semplice, un « grado zero » del discorso tonale; 2) se fattori derivanti dal contesto concorrono all'individuazione del sema, significa che non si può considerare un occorrenza in astratto e assumerlo a misura dello scarto nelle concrete realizzazioni del testo. Generalizzando l'esempio ed estendendolo alla poesia, siamo allora costretti a riconoscere che in un testo di musica vocale tutto è « norma » o tutto è « scarto », il che è lo stesso, e che la nostra proposta di suddividere il testo in unità sulla base delle *emergenze* che le evidenziano è proposta impraticabile.

Ad uscire da questa *impasse* metodologica ci aiuta il suggerimento pratico offerto dalla *Retorica generale*: « il grado zero di una posizione determinata è ciò che il lettore [ascoltatore] attende in tale posizione. »²⁸ Fare intervenire in un'argomentazione teorica la figura « storica » dell'ascoltatore parrebbe una sporcatura dovuta alla necessità di dover comunque procedere all'analisi. Al contrario questa decisione volta alla prassi ha anche una giustificazione teorica, la quale anzi coglie in maniera più esauriente lo statuto semiotico dell'opera d'arte; ed anche per questo punto ricorriamo alla formulazione della *Retorica generale* che precisa: « l'effetto non è contenuto nella figura ma si produce nel lettore come risposta ad uno stimolo ». La conoscenza che l'analista ha del « codice » (lessico, sintassi, metrica della poesia, sistema musicale e norme d'uso del medesimo per la musica), dell'« universo semantico generale » (momento storico-culturale in cui i due testi s'inscrivono, il genere della poesia o del brano poetico-musicale), dell'« universo semantico particolare » (le altre opere del poeta e del musicista) e del « contesto che precede la figura » (tutte le attese accese dai procedimenti poetici e musicali precedenti e non ancora portati a conclusione) costituirà dunque la misura — di volta in volta quanto più possibile esplicita — che condurrà al rilevamento delle unità pertinenti all'interno dei due testi.

Va da sé che una misura, un « grado zero » così ottenuti non hanno alcuna pretesa di « universalità », né instaurano relazioni univoche: tornando all'esempio più sopra discusso si dirà che il sema *conclusione* per quanto riguarda l'organizzazione tonale è presente nella concatenazione armonica V-I quando il contesto abbia preparato l'attesa di una conclusione, come, ad esempio, al termine di una frase di corale. E analogamente in poesia il « grado zero » non si concreterà in parole precise, ma sarà costituito da

²⁷ Cfr. ad es. T.G. GEORGIADIS, *Schubert. Musik und Lyrik*, Vandenboeck & Ruprecht, Göttingen 1967 e segnatamente l'analisi del preludio pianistico del Lied « Über allen Gipfeln ist Ruh », p. 20.

²⁸ GRUPPO U, *op. cit.*, p. 52.

tutte le espressioni che potrebbero rispondere alle attese create dal testo fino a quel momento e che con quelle premesse, secondo la comune competenza, sono compatibili. Come si vede l'assunto iniziale di identificare le unità pertinenti sulla base delle differenze, cioè sulla base di un postulato fondamentale per gli studi linguistici, deve venire modificato e ridotto alle opposizioni prevedibile/imprevedibile, banale/originale provenienti piuttosto dalla teoria dell'informazione. Ma ciò non inficia il principio metodologico riassunto nell'equazione di p. 84. In quei simboli, infatti, si è voluto sintetizzare un progetto d'analisi che privilegiasse il momento del testo senza tuttavia escludere le relazioni che esso — necessariamente — instaura con l'extra-testo. L'apparente « sporcatura », ciò che può apparire contraddittorio, è in realtà la conseguenza logica del trapasso da un momento teorico — sincronico — tutto interno al testo, ad una condotta pratica — diacronica — che lo inserisce nella dimensione della storia; e la prova di ciò sta nel fatto che le operazioni sul testo provenienti da esperienze fornite dall'extra-testo, modificano allo stesso modo tutti i termini dell'equazione, lasciando, quindi, inalterati i rapporti fra le grandezze che ci proponiamo appunto di mettere a confronto.

In questa prima fase dell'analisi si opererà sulla forma dell'espressione, che è palesemente diversa nei due testi, ma attraverso il metalinguaggio critico traspariranno già dai primi rilevamenti i contorni della forma del contenuto la quale, essendo indifferente al significante usato, può anche essere la stessa: « La definizione della pittura o della musica è dell'ordine del significante, non del significato: le significazioni che vi siano eventualmente contenute sono semplicemente umane ». ²⁹

2) Identificazione e catalogazione delle unità di senso

La descrizione ordinata delle unità pertinenti metterà dunque in rilievo fra esse delle affinità di senso e sposterà il discorso dal piano dell'espressione a quello del contenuto. Qui sarà subito evidente l'addensarsi di un certo numero di fenomeni attorno ad un'unica unità di senso posta a livello di sostanza del contenuto. Non intendiamo qui riferirci « ad una realtà extralinguistica, psichica o fisica ma ad una manifestazione linguistica del contenuto, collocata ad un livello diverso da quello della forma ». ³⁰ Questa seconda operazione si servirà dei dati ottenuti dalla prima, cioè avrà per oggetto un testo metalinguistico nei cui confronti opererà attraverso un linguaggio metodologico derivante da una formalizzazione del linguaggio descrittivo. Naturalmente questo meta-metalinguaggio comporta un forte impoverimento del contenuto che intende esplicitare: la sostanza linguistica che ha per oggetto parrà porsi ad incalcolabile distanza da esso, ma questo,

²⁹ A.J. GREIMAS, *op. cit.*, p. 13; lo stesso concetto è espresso anche a p. 70.

³⁰ *Ibid.*, p. 30.

come dice ancora Greimas, « è il prezzo che la comunicazione impone per garantire la pertinenza della significazione trasmessa ». ³¹

Una volta identificate le unità di senso occorrerà disporle in un catalogo ordinato, che servirà di base per la successiva operazione, nel quale le unità analoghe verranno raggruppate e distinte da quelle che insistono su aree semantiche diverse. L'operazione, in sé assai complessa, sarà condotta per successive tappe di avvicinamento esplicitate di volta in volta. Data la natura del nostro oggetto, infatti, i metodi che la semantica strutturale indica per questa fase del procedimento si dimostrano, se non impraticabili, quanto meno assai rischiosi. Perfino l'operazione più semplice, la *riduzione degli elementi identici*, secondo la quale « più occorrimenti i cui formanti e i cui contenuti siano identici possono essere ridotti e considerati come una sola unità di contenuto », ³² va considerata con molta precauzione. Il risultato di questa operazione, infatti, va verso una riduzione della ridondanza, che nei sistemi artistici è per se stessa unità pertinente. La riduzione degli elementi identici in musica e in poesia può essere pratica — ed anzi nella fase di catalogazione può dimostrarsi utile — solo a patto che vengano evidenziati i valori numerici degli elementi « ridotti », cioè se non si perderà l'informazione a proposito della quantità di occorrimenti ordinati sotto quell'unica unità di senso.

3) La costituzione degli assi semantici

Proseguendo nell'esempio proposto più sopra ammettiamo di aver individuato alcune unità pertinenti apparentate dall'unità di senso *conclusione*; ci si accorgerà immediatamente che in ognuna di esse il sema si realizza a diverso grado di incidenza, cioè che, rispetto al sema, esse sono entità relative disposte lungo un asse che va da un più forte senso di conclusione ad uno più debole. A questo punto, traslando un concetto musicale — quello dell'enarmonia — si potrebbe omologare l'unità significante *scarsa conclusività* con quella significante *debole grado di apertura* e ordinare accanto a quest'ultima tutte le altre unità apparentate dall'unità di senso *apertura*. Avremo così costruito un asse semantico che funzionerà nei due sensi fra i poli *conclusione-apertura*.

Partendo dalle unità di senso identificate nella seconda fase del procedimento, costruiremo un certo numero di assi semantici, che non saranno, va da sé, tutti quelli esistenti nel testo, ma di essi saranno « caratteristici » e lo chiuderanno in una rete così fitta di relazioni e rimandi incrociati da costituire « a system articulating a particular meaning », ³³ cioè un sistema parallelo al testo e funzionante in base a meccanismi omologhi.

³¹ *Ibid.*, p. 133.

³² *Ibid.*, p. 191.

³³ L. DOLEZEL, *op. cit.*, p. 194.

La scelta del testo

Dal momento che Hans Joachim Moser già ^{vent'}anni fa sentiva il bisogno di giustificare un ennesimo lavoro su Goethe e la musica,³⁴ e dal momento che la bibliografia sull'argomento si è andata nel frattempo ancora ampliando³⁵ potrà apparire superfluo o addirittura presuntuoso, scegliere come oggetto della nostra analisi una delle pagine più amate da letterati e musicisti.³⁶ Crediamo invece che una procedura d'analisi riesca ad evidenziare le proprie peculiarità tanto più chiaramente se i risultati a cui perviene possono venire confrontati con le acquisizioni fornite dalla critica precedente. Scegliamo dunque la lirica di Goethe *Über allen Gipfeln ist Ruh* (1780) e il *Nachlied* op. 96 n. 1 di Schumann (1850). La scelta è motivata soprattutto dal carattere della poesia: se, infatti, come afferma Max Friedländer, « Lieder wie *Über allen Gipfeln ist Ruh*, *An den Mond*, *Der Fischer* sind im tiefsten Grunde musikalisch empfangen »³⁷ essi costituiranno il punto di partenza più appropriato per un'indagine sui rapporti fra la poesia e la musica. L'altra motivazione deriva dal desiderio di verificare quanto sia fondata la tesi, sostenuta specialmente dalla critica letteraria, che « gerade bei den schönsten Liedern Goethes ein wirkliches Erschöpfen ihres lyrischen Gehaltes durch den Musiker entweder gar nicht oder doch nur sehr schwer möglich ist »;³⁸ questo sospetto, benché la citazione sia ormai datata, è ancora oggi assai diffuso, per cui non pare superfluo 1) esplicitare quanto più possibile il « contenuto lirico » della poesia; 2) descrivere dettagliatamente il significato delle forme musicali proposte da Schumann; 3) leggere in parallelo le informazioni tratte dai due testi tentandone poi una ricomposizione teorica.

³⁴ H.J. MOSER, *Goethe und die Musik*, Peters, Leipzig 1949, p. 5.

³⁵ Cfr. F.W. STERNFELD, *Goethe and Music*, The New York Public Library, New York 1954, pp. 137-169 « List of References ».

³⁶ Il Moser a pag. 153 dell'opera citata elenca ben 48 versioni della lirica per canto e pianoforte. Dallo stesso passo si può anche notare che questo è il testo di Goethe più musicato in assoluto.

³⁷ M. FRIEDLÄNDER, *Goethe und die Musik*, in « Jahrbuch der Goethe-Gesellschaft » III (1916), p. 331: « Poesie come *Su ogni vetta c'è pace*, *Alla luna*, *Il pescatore*, sono, in ultima analisi, percepite musicalmente ».

³⁸ H. ABERT, *Goethe und die Musik*, Engelhorn, Stuttgart 1922, p. 107: « proprio trattando le più belle poesie di Goethe il musicista o non riesce affatto o riesce solo parzialmente ad esaurire il loro contenuto lirico ».

Wanderers Nachtlid II

1) *Il testo*

Über allen Gipfeln
Ist Ruh;
In allen Wipfeln
Spurest du
Kaum einen Hauch;
Die Vögelein schweigen im Walde.
Warte nur, balde
Ruhest du auch.

La polisemia di questa breve lirica è già evidente nella varietà delle traduzioni. Ne ricordiamo alcune:

Croce:³⁹ Sopra tutte le vette / è pace; / sopra gli alberi un soffio / non senti tu; / nella selva si taccion gli uccelletti. / Aspetta un poco: presto / riposerai pur tu.

Pensa:⁴⁰ Su tutte le cime è pace, in tutti i rami non senti tu neppure un fiato; gli uccellini tacciono nel bosco. Aspetta pure, presto hai pace anche tu. Ayrault:⁴¹ Sur tous les sommets / le repos règne / Aux cimes des arbres / Tu sens à peine / Passer un souffle; / Les oiseaux dans les bois se taisent Patience! / Toi aussi, bientôt, / Tu reposeras.

D.G.G.:⁴² Over all hill tops / is peace / in all trees / you feel / hardly a breeze; / the birds fall silent in the wood. / Only wait, soon / you too will be at rest.

La nostra proposta: Su tutte le cime dei monti / c'è pace; / in tutte le vette degli alberi / tu avverti / appena un respiro; / gli uccellini tacciono nel bosco. / Solo aspetta, presto / riposerai anche tu.

Come si vede, ogni parola della lirica può venire tradotta in modi diversi, eppure si può dire che tutte le versioni si mantengono « fedeli al testo ».

Ciò significa che il *piano lessicale*, pur ridotto in prosa dalle traduzioni, indica già numerose variabili nei possibili percorsi di senso.

³⁹ B. CROCE, *Goethe con una scelta delle liriche nuovamente tradotte*, Laterza, Bari 1939, p. 259.

⁴⁰ M. PENSA, *Goethe lirico*, Editoriale universitaria, Bari 1969, p. 301.

⁴¹ [R. AYRAULT] *Goethe. Poésies. Des origines au voyage en Italie*, Traduction et préface de R. Ayrault, Aubier, Paris 1951, vol. II, p. 119-121.

⁴² F. Schubert, *Lieder*, vol. I dell'edizione discografica Deutsche Gramophon Gesellschaft, p. 35.

2) La sintassi

Dal punto di vista sintattico la lirica si divide in 5 frasi:

Fraser	verso	testo	componenti sintattiche
1	1-2	Über allen Gipfeln ist Ruh	S(intagma) L(ocativo), SV(erbale), SN(ominale)
2	3-5	In allen Wipfeln spürest du kaum einen Hauch	SL, SV, SN, SN
3	6	Die Vögelein schweigen im Walde	SN, SV, SL
4	7	Warte nur	SV, SI(nteriettivo)
5	7-8	balde ruhest du auch	ST(emporale), SV, SN

La prima frase inverte il modello sintattico della lingua tedesca: soggetto, verbo, complemento, ma la seconda, assumendo la stessa successione, sembra conferire all'inversione lo statuto della normalità, per questo testo grazie alla figura retorica dell'anastrofe;⁴³ sostituendo poi una determinazione di spazio (*über allen Gipfeln, in allen Wipfeln*) con una di tempo (*balde*), lo stesso modello si trova alla frase 5. A questa « norma » del testo si sottraggono due frasi: la frase 4 che ha costruzione totalmente diversa, e la frase 3 che, pur essendo formata dagli stessi elementi sintattici della frase 1 ne inverte decisamente la successione. Indicando con A il modello della frase 1 si ottiene la sequenza: A - A' - R(ovescio di)A - B - A'', i cui membri sono fra loro legati da relazioni di variazione (A-A'-A''), di opposizione (A-RA) e di diversità (A-B). Sulla base del principio delle *emergenze* si dirà che la costruzione sintattica mette in particolare rilievo le frasi 3 e 4.

3) I soggetti

Osserviamo le frasi sotto il profilo del soggetto:

Fraser	soggetto
1	3a persona singolare
2	2a persona singolare
3	3a persona plurale
4	2a persona singolare
5	2a persona singolare

⁴³ Cfr. H. LAUSBERG, *Elementi di retorica*, trad. it. Il Mulino, Bologna 1969, p. 180: « L'anastrofe (inversio, reversio, perversio) è lo spostamento di membri della frase in successione contro la consuetudo. Essa è una figura di parola ».

Si può dire che *du* è il soggetto globale del testo dal momento che soltanto le frasi 1 e 3 introducono soggetti diversi. Anche sotto questo profilo, dunque, il testo evidenzia una « norma » da cui due membri del testo stesso si discostano. Osserviamo poi che il soggetto *du* è una 2a persona singolare con valore impersonale: non è una persona determinata, ma un interlocutore ideale capace di compiere le operazioni interpretative che gli permettono di riconoscere il senso particolare di tutta la lirica e il ruolo che in essa gioca il soggetto-lettore. Questo *du*, che è *der Wanderer*, è soggetto universale che accomuna il lettore (che riceve il messaggio) e il poeta (che lo invia). A livello linguistico questo soggetto aperto su tutta l'umanità trova singolari analogie con la voce del verbo essere della frase 1. Anche questa, infatti, è una 3a persona singolare solo apparente, poiché il suo significato è *c'è*, una voce che i linguisti chiamano « verbo astratto ». ⁴⁴ Ne consegue che la massima distanza dal soggetto testuale si ha nella frase 3 che fa intervenire agenti situabili in un ambito lontano da quello del *du*. Nella terminologia goethiana, infatti, gli uccelli appaiono solitamente come « fedeli ascoltatori o spettatori », ⁴⁵ agenti, dunque, in un certo senso distanti e solo emotivamente attivi rispetto all'azione che si sta svolgendo. Nella scenografia allestita dai locativi, che è uno sfondo immobile di vette e di boschi, il *Wanderer* inquieto (cui si promette riposo), ha come suoi unici testimoni viventi gli uccelli silenziosi.

4) Verbi e sostantivi

I cinque verbi della lirica (*sein, spüren, schweigen, warten, ruhen*) sono semanticamente affini in quanto potremmo definirli tutti verbi di quiete.

Diverso, invece, l'ambito semantico dei sostantivi. Osserviamo intanto che non vi sono sostantivi nelle ultime due frasi, dove il soggetto *du* si evidenzia con la massima incidenza, mentre le altre tre frasi hanno due sostantivi ciascuna. Dei sei sostantivi (*Gipfel, Ruh, Wipfel, Hauch, Vögelein, Wald*) uno è astratto (*Ruh*), tre appartengono alla natura minerale-vegetale che forma la scenografia (*Gipfel, Wipfel, Wald*), *Hauch* ha consistenza leggera, e soltanto *Vögelein*, che appartiene al regno animale, grazie anche alla forma alterata, ha un senso chiaro di vivacità e di moto. Si può dire allora che nella *staticità* diffusa dai verbi di quiete, quattro sostantivi intervengono con un rafforzamento semantico, gli altri due, e specialmente *Vögelein*, se ne discostano introducendo semi contrari. A. Abert, forse più influenzato dal titolo che sulla base di un'attenta lettura, giunge a conclusioni contrarie, dove afferma: « Es ist kein Zufall, dass eine grosse Zahl dieser Dichtungen einen Wanderer vorführt (*Wanderers Sturmlied, Der Wanderer, An Schwa-*

⁴⁴ Cfr. F. ANTINUCCI, M. CRISARI, D. PARISI, « Analisi semantica di alcuni verbi italiani », in *Grammatica trasformazionale italiana*, « Atti del Convegno Internazionale di Studi Roma 1969 », a cura di M. Medici e R. Simone, Bulzoni, Roma 1971, p. 39.

⁴⁵ Cfr. P. FISCHER, *Goethe Wortschatz. Ein sprachgeschichtliches Wörterbuch zu Goethe sämtlichen Werken*, E. Rohmkopf, Leipzig 1929, p. 703, voce « Vögel ».

ger Kronos); sie sind ganz Bewegung, Aktion, in die auch alle andern Empfindungen mit hineingezogen werden ». ⁴⁶

5) *Le vocali accentate*

Una lettura che accentui le sillabe toniche del testo rileverà immediatamente che il verso 5 inizia e termina accentuando il dittongo /au/. L'insistenza sui suoni /a/ ed /u/ evidenziata dal verso 5 suggerisce l'ipotesi che anche l'aspetto sonoro delle frasi sia un tratto pertinente per la nostra analisi. ⁴⁷ Isoliamo dunque i suoni delle frasi messi in rilievo dagli accenti metrici:

Frase Vocali accentate

1	ü a i u
2	a i ü u (au au)
3	ö a i a
4	a
5	a u a

Dallo schema si rileva che tutte le frasi contengono i suoni /a/ ed /u/ eccetto la frase 3 e la frase 4 (che però fa sentire il suono /u/ in una sillaba non accentata). Inoltre la prima frase sottolinea la pertinenza dell'elemento sonoro utilizzando gli stessi suoni — permutati — della prima parte della frase 2, che con l'evidenza del dittongo nella sua seconda parte, aveva introdotto la spia più evidente di questo tratto. Attraverso la verifica si giunge qui ad osservazioni analoghe a quelle cui perveniva l'interpretazione di Bonaventura Tecchi, che già osservava: « Nel secondo *Canto notturno* la prevalenza degli /u/ con e senza *Umlaut*, e degli /a/ danno alla lunghezza misteriosa del senso notturno un'impressione d'immobilità e di stasi ». ⁴⁸

La nostra procedura però, in questa diffusa sensazione di suoni lunghi e tenuti, ci consente di evidenziare uno scarto alla frase 4 e soprattutto alla frase 3 la quale, pur insistendo su due dittonghi preferisce il colore chiaro della /i/ a quello scuro della /u/.

6) *Allitterazioni*

A differenza delle vocali accentate, il gioco delle allitterazioni non evidenzia una dominante quanto piuttosto dei nuclei sonori rifratti sulla lirica dal-

⁴⁶ H. ABERT, *op. cit.*, p. 118: « Non è un caso se in un gran numero di queste poesie interviene un viandante (*Canto del viandante nella tempesta*, *Viandante*, *All'auriga Kronos*); esse sono essenzialmente movimento, azione e in ciò vengono conglobate tutte le altre sensazioni ».

⁴⁷ Anche per l'aspetto sonoro della lirica teniamo conto delle frasi e non dei versi perché, alla lettura, la voce si ferma, cioè segmenta il testo, seguendo l'ordinamento sintattico e la punteggiatura.

⁴⁸ Cfr. B. TECCHI, *Sette liriche di Goethe*, Laterza, Bari 1945, p. 136.

l'espansione fonica di singole parole. Si veda ad esempio quanto incida sulla testura timbrica della lirica la parola *Rub* che, si potrebbe dire con la tecnica musicale della variazione tematica, diventa *rubest*, *spürest*, *über*, *nur*, creando un movimento dall'inizio verso la fine, o la parola *Vögelein* che con movimento a raggera si ripercuote su *Walde*, *balde*, *allen*. La pertinenza di questo tratto è precisata dal Beccaria dove afferma: « L'espansione fonico-timbrica di morfemi, lessemi e fonemi è essa stessa, nella grande poesia, depositaria di significato ».⁴⁹

7) Le rime

L'analisi della conformazione rimica — il cui rilievo semantico non è qui il caso di sottolineare⁵⁰ — sposta il discorso dalla frase sintattica al verso.

La prima coppia *Gipfeln/Wipfeln* (versi 1, 3) è un omeoteleuto in quanto le due parole sono simili non solo sul piano fonico ma anche su quello semantico. « Ovviamente, se le parole in rima sono semanticamente equivalenti, si ha un'intensificazione del processo di accoppiamento »:⁵¹ le due immagini non si modificano reciprocamente ma assommano componenti del loro significato quali /altezza/ e /verticalità/ e il rinvio al regno della natura cui entrambe appartengono. Questa rima non crea relazioni immediate col resto della lirica, ma si arrocca all'inizio come unità a sé stante. Wimsatt ha notato che gli omeoteleuti « possono salvarsi dalla prosaicità solo se il movimento della sintassi non è parallelo alle rime », ⁵² come qui invece avviene per l'assoluta corrispondenza dei versi 1-3, 2-4. Questo tipo di costruito è noto alla retorica come « successione amplificante » che spinge verso un climax;⁵³ qui al contrario possiamo notare la figura ma non il suo « normale » effetto, ché, anzi, questa forma di ripetizioni conferisce al passo una struttura assolutamente statica e conclusa in se stessa.

L'immobilità iniziale s'allenta con la seconda coppia di rime che unendo *Rub* a *du* crea nel testo un movimento verso il *rubest du* dell'ultimo verso; si sviluppa così una forza d'attrazione bipolare tra l'inizio e la fine che chiude la lirica in un unico arco di tensione senza alterare l'immobilità fonica, sintattica e semantica dell'inizio. La citata fonte del lessico goethiano garantisce la pertinenza di questa osservazione annotando come significati contigui della parola *Rub*, *Stille*, *Abwesenheit von Lärm* (quiete, assenza di rumore) e *innere Friede* (pace interiore).⁵⁴

A questo punto la struttura rimica indicherebbe la fine della prima parte abab / cddc) se non che, come si è visto, il verso 5 appartiene sintatticamen-

⁴⁹ Cfr. G.L. BECCARIA, *L'autonomia del significante*, Einaudi, Torino 1975, p. 5.

⁵⁰ Basti leggere il capitolo « Significante ritmico e significato » in G.L. BECCARIA, *op. cit.*, pp. 23-89.

⁵¹ Cfr. S.R. LEVIN, « La matrice convenzionale », in *La metrica*. Testi a cura di R. Cremante e M. Pazzaglia, Il Mulino, Bologna 1974, pp. 61-66; il passo citato si trova a p. 64.

⁵² *ibid.*, p. 65.

⁵³ Cfr. H. LAUSBERG, *op. cit.*, p. 151.

te alla prima parte, inoltre esso lega a sé, grazie alla rima, l'ultimo verso: una costruzione rimica apparentemente in due parti, se confrontata con l'analisi sintattica, rivela un più alto grado di complessità. Da questa rete di richiami semantici, sintattici e sonori restano isolati i versi 6 e 7, fra loro strettamente collegati; si osservi la coppia Walde/Warte, quasi anadiplosi sonora⁵⁵ fra i due versi e la rima Walde/balde, dove l'avverbio di tempo/moto cede qualcosa del suo significato (l'ambiguità, forse, del « lento » « scorrere » del tempo) a *Walde*, come per farlo uscire dall'immobilità vegetativa e renderlo piuttosto partecipe della vita di *Vögelein*.

L'analisi delle rime, dunque, mette in rilievo un'unità significativa all'inizio collegata con un'altra unità posta alla fine della lirica, entrambe distinte dall'unità formata dai versi 6 e 7; di queste l'unità iniziale è caratterizzata da immobilità e si collega a quella finale con moto circolatorio interno, mentre i versi 6 e 7 si discostano da entrambe per una maggiore mobilità.

8) *Conformazione metrica*

Osserviamo lo schema metrico dei versi:

1	xx xx xx ⁵⁶
2	x x
3	x xx xx
4	xx x
5	x xx x
6	x xxx xx x xx
7	xx x xx
8	xx x x

⁵⁴ Cfr. P. FISCHER, *op. cit.*, p. 511; i due passi scelti come espressioni caratteristiche dei due significati sono rispettivamente « Über allen Gipfeln ist Ruh » e *Meine Ruh ist hin / Mein Herz ist schwer* » (*Faust* 3374). Meno convincente appare invece l'interpretazione di Bonaventura Tecchi il quale alla p. 136 dell'opera citata confrontando questo secondo *Nachtlied* col primo rileva la differenza di senso fra *Friede* « la quale significa soprattutto pace dell'anima, dello spirito » e *Ruh* « la quale significa anche riposo del corpo, delle membra ».

⁵⁵ Cfr. H. LAUSBERG, *op. cit.*, p. 136: « L'anadiplosi [...] consiste nella ripetizione dell'ultimo membro di un gruppo [...] all'inizio del successivo [...]. Il tipo di figura è quindi x/x ».

⁵⁶ Il primo verso potrebbe anche essere letto: xx xx xx, ma preferiamo la lettura proposta nello schema perché aderente alla scansione schumanniana.

Gli otto versi differiscono fra loro per numero di sillabe, di accenti e di sillabe non accentate; né l'inizio (che è arso o tetico),⁵⁷ né la fine (che è tronca o piana)⁵⁸ rivelano un qualsiasi tipo di ordine. L'eccezionalità di una tale conformazione metrica è stata più volte rilevata e interpretata in maniere diverse; rileggiamo su questo punto uno dei più illustri esegeti goethiani: « Die unwiederholbare Stimmung teilt sich in unwiederholbaren Schwingungen mit, zumal im zweiten *Nachtlied* (« Über allen Gipfeln ist Ruh »), das aller metrischen Bestimmung ausweicht. Wenn aber jeder diese vagen Verse anders liest und morgen vielleicht wieder anders als heute, so liest sie jeder, der sich ihnen hinzugeben weiss, doch langsam und sonor, so langsam wohl wie sonst kein Goethisches Gedicht. Das Thema, die Beruhigung des Wanderers, fordert ein solches Adagio ».⁵⁹ Schematizzando il pensiero espresso in questo passo si possono evidenziare i seguenti punti:

- 1) viene rilevata un'indeterminazione metrica;
- 2) dall'indeterminazione metrica viene fatta derivare la *Stimmung* del brano;
- 3) l'indeterminazione induce ad una lettura lenta;
- 4) la lettura lenta si adatta al tema.

In un altro passo lo studioso aveva rilevato: « Der Dichter behält die Führung durch Phasen, bemisst für jede die Dauer und schliesst in dem Augenblick der Erfüllung mit einem das Ganze besiegelnden Vers — wie in den meisten Gedichten, sogar im Lied *An dem Mond* und in *Wanderers Nachtlied* der Abschluss deutlich ausgeprägt ist [...] ».⁶⁰ Dunque, continuando a schematizzare:

- 5) l'ultimo verso è il più importante di tutti.

Benché tutti i cinque punti rappresentino contributi utili per la lettura della lirica, possiamo osservare che essi non risultano da un'indagine omogenea: il primo è verificabile sul testo « a livello neutro », il terzo deriva da un approccio « estesico », il quarto è suggerito dalle notizie forniteci dal titolo e dalla biografia del poeta, cioè è un contributo proveniente dal versante « poetico », mentre le osservazioni 2 e 5 sono semplici punti di vista dello

⁵⁷ Per verso arso s'intende il verso che inizia con sillaba non accentata, un verso che in musica si direbbe « in levare »; analogamente per tetico intendiamo un verso « in battere », cioè un verso che inizia con sillaba accentata.

⁵⁸ Traduciamo così i termini della metrica tedesca *klingend* e *stumpf*, intendendo per tronco il verso che termina con sillaba accentata e per piano il verso che termina con una o più sillabe non accentate.

⁵⁹ E. STAIGER, *Goethe*, Atlantis Verlag, Zürich und Freiburg i. Br. 1952, vol. I, p. 331: « L'irrepetibile atmosfera si manifesta in irrepetibili oscillazioni, specialmente nel secondo *Canto notturno* che si sottrae a qualsiasi determinazione metrica. Ma anche se ognuno legge questi versi vaghi in maniera diversa — e domani forse li leggerà diversamente da oggi — tuttavia chiunque sappia abbandonarsi ad essi, li leggerà lentamente e con sonorità, anzi più lentamente di qualsiasi altra poesia di Goethe. Il tema, il futuro riposo del viandante, richiede un tale adagio ».

⁶⁰ *Ibid.*, pp. 66-67: « Il poeta mantiene la condotta per fasi, misura per ciascuna la durata e al momento del massimo raggiungimento chiude con un verso che suggella il tutto — come nella maggior parte delle poesie, così nel Lied *Alla luna* e nel *Canto notturno del viandante* la fine è chiaramente marcata ».

scrittore, non motivati sul testo.⁶¹ Se invece, mantenendoci sul piano scelto fin dall'inizio, ci atteniamo ai dati, possiamo osservare che la disparità delle forme metriche presenta una vistosa eccezione al verso 6, il quale « bringt drei eindeutige, voll ausgekostete Hebungen und dazwischen je zwei Senkungen. Er wird dadurch wesentlich länger als die anderen Verse, er gerät, besonders durch den gleichmässig abrollenden Dreierhythmus, in Schwingung und nimmt sich als liedartig-regelmässiges Gebilde aus ».⁶²

Il movimento dattilico, annunciato dal verso 5, e poi ripreso dai versi 7 e 8, qui segna chiaramente la cadenza di un *Ländler*, di un canto antico che non perde del tutto i suoi contorni nel riflettersi sulla superficie fluida della coscienza individuale:

Die Vögelein singen im Walde.⁶³
Schlaf Kindelein, balde

9) *Gli assi semantici*

La lirica si presterebbe certamente ad ulteriori analisi, ma basti qui aver identificato alcune unità pertinenti sul piano sintattico, sonoro e ritmico; la successiva operazione consiste nel ridurre i dati ottenuti alle rispettive unità di senso già parzialmente identificate.

<i>Unità di senso</i>	<i>Unità pertinenti</i>
Uniformità	costruzione sintattica delle frasi 1,2,5, soggetto <i>du</i> , preminenza di /a/ ed /u/ accentate, le allitterazioni, le rime <i>Gipfeln/Wipfeln</i> , <i>Hauch/auch</i> .
Varietà	costruzione sintattica delle frasi 3,4, soggetto <i>Vögelein</i> , dittonghi /ai/, le rime <i>Ruh/du</i> , <i>Walde/balde</i> .
Quiete	i verbi, 4 sostantivi, il ritmo « prosastico » dei versi 1-4, i locativi.
Movimento	<i>der Wanderer</i> , <i>die Vögelein</i> , il ritmo dei versi 5-8, i richiami sonori fra l'inizio e la fine.

⁶¹ Per un approfondimento del significato di questi tre tipi di approccio si veda J.J. NATTIEZ, qui stesso alle pp.

⁶² T.G. GEORGIADIS, *op. cit.*, p. 18: « [...] porta tre accenti chiari e ben avvertibili e fra questi due sillabe non accentate. Così esso diventa obiettivamente più lungo degli altri versi; grazie alla regolarità del ritmo ternario si pone in vibrazione e si configura come forma di carattere liederistico ».

⁶³ « Dormi bambino, presto / gli uccellini canteranno nel bosco ». Citato in B. TECCHI, *op. cit.*, p. 132.

Lo schema evidenzia nella lirica l'esistenza di due assi semantici principali compresi fra i poli uniformità-varietà, quiete-movimento; la loro azione si esercita a tutti i livelli del testo, e infatti possiamo identificare un asse semantico fra le unità pertinenti omogenee ordinandole per gradi progressivi di uniformità-varietà, quiete-movimento:

uniformità	costruzione sintattica delle frasi 1, 2, 5, 3, 4					varietà
	soggetti: <i>du</i> <i>Ruh</i> <i>Vögelein</i>					
	/au/	/a/	/u/	/a/	/ai/	
	allitterazioni sempre più lontane dal nucleo fonico generatore					

quiete	<i>sein, ruhen, warten, schweigen, spüren</i>					movi- mento
	<i>Ruh, Gipfeln, Wipfeln, Walde, Hauch</i>					
	<i>Vögelein, Wanderer</i>					
ritmo dei versi: 1-4, 5, 8, 7, 6						

Nachtlied

(vedi pagina a fronte)

1) La parte del canto

1.1) Segmentazione e primi rilievi

Segmentando la parte del canto sulla base delle pause otteniamo:

<i>Sigla del frammento</i>	<i>battute</i>	<i>versi</i>	<i>estensione</i>
A	4-7	1-2	<i>mi</i> ¹ - <i>do</i> ²
B	8-12	3-4	<i>mi</i> ¹ - <i>do</i> ²
C	13-14	5	<i>mi</i> ¹ - <i>sol</i> ¹
D	15-18	6	<i>sol</i> ¹ - <i>fa</i> ²
E	20	7	<i>la</i> ¹ - <i>fa</i> ²
F	22	7	<i>do</i> ² - <i>re</i> ²
G	24-28	8	<i>re</i> ¹ - <i>do</i> ²

Si hanno dunque 3 frammenti di 4 battute (A, B, D), 2 frammenti di una battuta (E, F) e un solo frammento di 5 (G) e di 2 (C) battute. Se poi si osserva che soltanto i due frammenti di una battuta hanno durata veramente uguale — in quanto i 3 frammenti di 4 battute, se misurati in quarti danno valori diversi (14/4 - A, 15/4 - B, 13/4 - D) — si può affermare che l'articolazione del canto non evidenzia una « norma » metrica, ma che anzi la norma del testo è l'elasticità di respiri di durata diversa. Lo « scarto » si ha quindi soltanto nell'uguaglianza di E e F.

Più omogenea è invece l'estensione della voce che si dispiega prevalentemente fra *mi*¹ e *do*² (A, B), resta compresa in quest'ambito in C e se ne discosta di poco in G; notevolmente più acuti sono invece i frammenti D, E, F corrispondenti ai versi 6 e 7 della lirica.

1.2) L'ambito tonale

La parte del canto si presenta così tonalmente uniforme che potrebbe essere letta tutta in *do magg.*

1.3) Caratteri agogici e metrici

Il Lied, che va eseguito *Sehr langsam*, ha nel canto valori prevalentemente lunghi: 3 semibreve, 4 minime col punto, 18 minime, 12 semiminime e due sole figure con crome che increspano appena la condotta lenta della voce.

Nachtlied.

(J. W. v. Goethe.)

Nº 1.

Compositi 1850.

Sehr langsam. (M. M. J = 96)

Ue - ber al - len Gi - pfeln ist Ruh',

in al - len Wi - pfeln spü - rest du kaum ei - nen Hauch. Die Vö - gel

schweigen im Wal - de. War - te nur, bal - de

ru - hest du auch, ru - hest du auch!

Beit und Druck von Breitkopf & Co. in Leipzig.

R. S. 114.

Abgegeben 1867.

Anche la parte pianistica si muove « a misura di minima », e sono proprio i passi che si discostano dai valori-base, la « quartina » di crome a batt. 16 e le terzine di semiminime a batt. 19 e 21 che, dovendo essere battute « in due » danno la vera misura del brano: non 4/4 bensì 2/2.

1.4) *Dinamica*

Tutto il Lied va cantato pianissimo, eccetto un piccolo accento a batt. 26.

1.5) « *Rime* » *melodiche*

Tutti i frammenti terminano con un intervallo discendente eccetto l'ultimo che chiude vistosamente con salto di settima ascendente. Questo primo dato che vedrebbe nel testo una norma ben salda e una palese eccezione risulta però più sfumato alla luce di ulteriori considerazioni. Tutti i frammenti, eccetto il frammento F, iniziano con l'*incipit* di un verso e tutti, eccetto il frammento E, terminano con la fine di un verso. Sia l'inizio che la fine di ogni frammento rispettano la natura metrica del verso, si hanno, cioè, anche in musica, frammenti arsi e tetici, con terminazione tronca o piana. La diversa posizione nella battuta introduce quindi delle differenziazioni all'interno dell'uniformità melodica delle chiuse che non apparirà più come norma compatta nei confronti dell'eccezione, ma piuttosto come allontanamento graduale dalla figura proposta all'inizio, come si può vedere dallo schema:

<i>frammento</i>	<i>direzionalità</i>	<i>posizione metrica</i>	<i>misura dell'intervallo</i>
A	discendente	arsico	semitono
B	discendente	arsico	semitono
C	discendente	arsico	1 tono e mezzo
F	discendente	tetico	1 tono
D	discendente	tetico	3 toni e mezzo
E	discendente	tetico	4 toni
G	ascendente	arsico	5 toni

I due primi frammenti sono legati fra loro da una relazione che ha gli stessi caratteri della rima poetica, anzi di una rima molto stretta, una sorta di omeoteleuto. Anche in musica, come Wimsatt osserva per la poesia, ⁶⁴ l'identità melodico-metrica della chiusa, dove si appoggi ad una struttura sintattica simile o uguale (qui: stesso ambito melodico, stessi valori, durata quasi uguale) rischia di cadere nel banale, di dar luogo ad una « regolarità » più adatta ad un canto popolare che ad una lirica carica di senso come è quella che il musicista sceglie per il suo *Nachtlied*. Il modo di procedere della linea melodica s'incarica però di smentire questa ipotesi « teorica », in quanto il musicista non solo non resta legato alla « regolarità » iniziale, ma quella stessa smembra per costruire con i suoi frammenti tutto il resto del canto.

⁶⁴ Cfr. note 51, 52.

Il procedimento viene ben evidenziato dall'analisi distribuzionale che ordina i vari frammenti sulla base della loro affinità ritmica e melodico-ritmica.

a) Ü - ber al - len b) Gl - pfein ist Ruh c) in al - len l) War - te nur

e) spü - rest du n) ru - hest du auch m) bal - de

g) Kaum einen f) Hauch d) Wipfein

o) ru - - hest du auch h) schweigen im ü) Wal - de

l') Wart' nur

Nello schema si osserva:

- i frammenti « c » e « g » — che sono gli unici frammenti arscici — avrebbero potuto essere isolati insieme e considerati come una diversa unità ritmica. Siccome però, come si è detto, il musicista segue con molta attenzione i suggerimenti metrici del testo poetico, l'anacrusi iniziale dovuta agli accenti della poesia è sembrata meno pertinente per l'analisi musicale che la differenza fra la scansione della battuta in due minime o in una minima puntata con semiminima.
- il frammento « h » invece di apparire come membro mutilo del paradigma di « b », avrebbe potuto apparire, se unito ad « i », come membro piano dello stesso paradigma. Si è preferita questa ulteriore suddivisione per evidenziare una più ricca varietà di rapporti fra le varie unità.
- il frammento « l » è l'unico non compreso nei tre paradigmi principali: la trasformazione in « l' » dimostra però che soltanto una ragione prosodica (la necessità di musicare tre sillabe invece di due) nasconde la sua derivazione dal nucleo « c ».

L'analisi evidenzia una costruzione basata su un numero assai limitato di elementi ritmici organizzati in ambito melodico prevalentemente centrale, ma evidenzia soprattutto l'irraggiamento su tutta la composizione di appena tre nuclei principali: la *compattezza* dei frammenti A e B, che pareva opporsi alla *varietà del resto*, pur mantenendo il suo carattere di stabilità, viene smembrata e utilizzata nelle sue unità costitutive, come materiale per la costruzione del resto del canto creando un movimento circolare continuo fra le varie zone.

2) *La parte pianistica*2.1) *La struttura armonica*

La parte pianistica è armonicamente molto più varia della parte del canto in quanto il *do magg.* d'impianto è interrotto da una vasta zona modulante fra tonalità minori (batt. 11-27). Queste vaste porzioni di testo nascondono poi relazioni assai articolate, come si rileva da uno schema che riduca la ricchezza armonica alle funzioni fondamentali di T(onica), D(ominante) e S(otto) D(ominante).

<i>sigla del frammento</i>	<i>battute</i>	<i>caratteri armonici</i>	<i>tonalità</i>
X	1 - 4	T D T SD T D D T	<i>do magg.</i>
X ³	5 - 6	SD T D D	
X ¹	7 - 11	T D T SD T D D T T	
X ²	28-32	T SD T SD T D D D T	
H	11-13	zona di	<i>mi min.</i>
Y	14-15		
Y ¹	16-17	membri in progressione	da <i>mi</i> a <i>re</i> / da <i>re</i> a <i>do</i>
W	18-20		
W ¹	20-22	membri in progressione	<i>re min.</i> / <i>la min.</i>
K	23-27	zona modulante verso	<i>do magg.</i>

Lo schema, che ha come scopo principale la chiarificazione della struttura generale, illumina anche le funzioni armoniche: solo confrontando i passi paralleli, infatti, si può interpretare come SD il secondo accordo di batt. 2 (in analogia con il secondo accordo di batt. 29, là arricchito dal pedale di *sol*) e come D il primo accordo di batt. 6 (in analogia con il primo accordo di batt. 31 e interpretando le note estranee come appoggiature).

Nel primo blocco la *compattezza* data dalla tonalità d'impianto, dal pedale di *sol* alle batt. 1-12 e dall'affinità strettissima fra X e X¹ è rotta dallo sfasamento metrico di X³, dal dislocamento del blocco stesso ai due poli della composizione e dall'ambiguità dei due accordi appena discussi. Al contrario la *varietà* del blocco modulante è sottomessa al principio d'ordine di due serie di progressioni (Y - Y¹, W - W¹) ed è unificata dal colore armonico dominante di *mi min.* e *re min.* Anche sul piano tonale, dunque, non si può parlare di zone a carattere contrastante né di « norme » o di eccezioni, ma piuttosto di una distribuzione di fenomeni a diverso grado di tensione e di « movimento ».

2.2) Caratteri agogici

Il movimento accordale, che ha l'andamento di un corale e procede, come si è detto, a misura di minima, è alterato alle batt. 16, 19, 21.

2.3) Dinamica

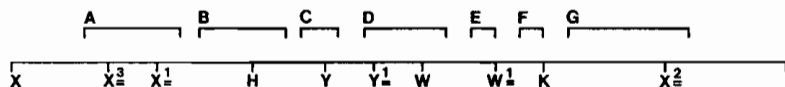
L'esecuzione, tutta in « pp », prevede accenti di maggiore intensificazione alle batt. 14, 26, 28, 29. Solo la batt. 23, dove il canto tace, propone un « f ».

2.4) Fisionomia timbrica

La posizione del basso, prevalentemente grave, raggiunge la sua punta massima con il *Mi'* sull'ultima nota del canto; al centro della composizione però si ha una zona decisamente acuta, tanto che il *mi'* sulla parola *Hauch* si trova a ben tre ottave di distanza dalla nota più grave. La larga estensione del basso è delimitata dalla terza dell'accordo fondamentale, dalla nota, cioè, tonalmente più incerta, più « aperta ».

3) Rapporti reciproci fra canto e pianoforte. Gli assi semantici

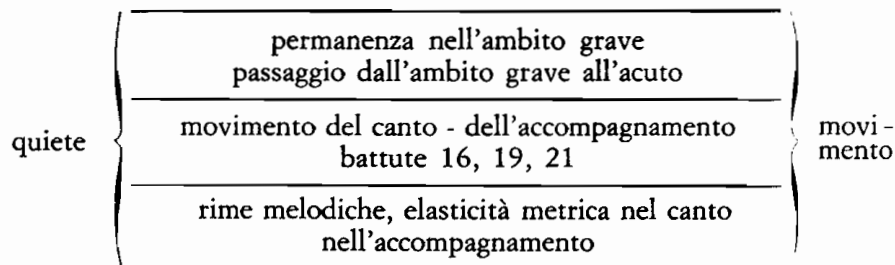
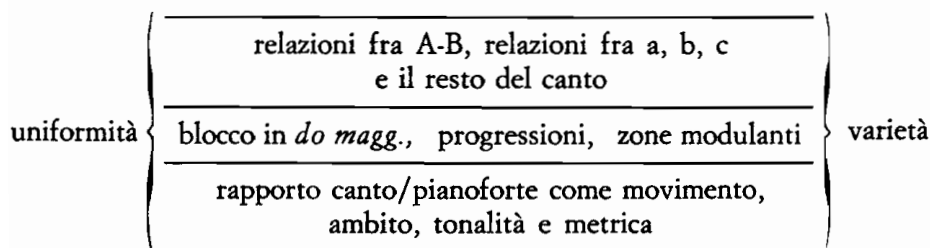
La struttura armonica e i parallelismi, come i fattori posizionali e di movimento, evidenziano nella composizione pianistica strutture diverse sovrapposte e incastrate l'una nell'altra i cui punti di frizione rendono continuamente problematica, instabile, si vorrebbe dire « misteriosa », l'immagine apparentemente innocua di questo accompagnamento. Il tutto poi diventa ancora più intricato quando si passa ad osservare le relazioni reciproche fra il canto e il pianoforte evidenziate dallo schema:



Lo schema evidenzia una continua sfasatura fra momenti conclusivi nel pianoforte e momenti iniziali nella voce, una continua ambiguità fra una spinta in divenire e un'attrazione verso la quiete. Solo i frammenti G e K iniziano quasi simultaneamente, ma poi si distaccano nella sfasatura finale. Si può dire, dunque, che canto e pianoforte sono incongruenti nell'organizzazione metrica della *Grossform*.

Dal punto di vista del movimento le due parti sono invece quasi sincroniche con vistosa eccezione alle battute 19-22. Ed anche l'ambito coincide nelle due parti, in quanto si nota in entrambe una decisa elevazione alle batt. 14-22 (però la nota più acuta del basso a batt. 14 cade sulla nota più grave del canto, così che le due parti vengono a sovrapporsi in unisono). L'ambiguità tonale fra canto e pianoforte, specialmente nella parte modulante alle batt. 11-27 è già stata rilevata nell'analisi precedente.

Uniformità e varietà, quiete e movimento risultano, anche per la musica, unità di senso non nettamente contrapposte fra loro ma disposte lungo assi semantici delineabili come segue:

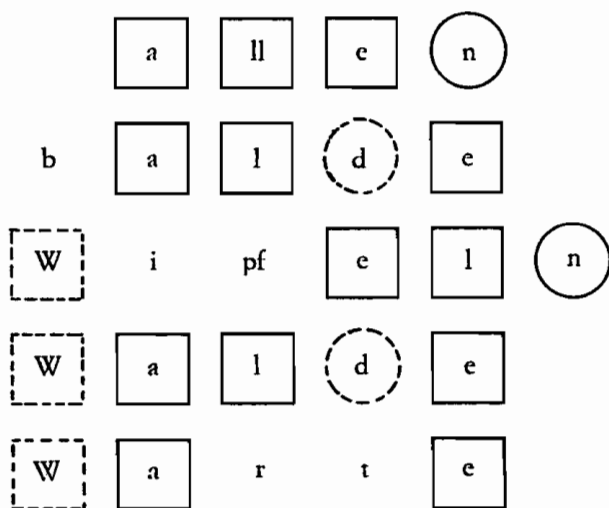


Conclusioni

Le relazioni fra la poesia e la musica sono ora leggibili con così chiara immediatezza da rendere superfluo qualsiasi commento. Piuttosto c'è da chiedersi se l'articolazione fra *uniformità/varietà*, *quiete/movimento* non sia eccessivamente riduttiva e non costituisca ossatura troppo leggera per reggere una tale quantità di informazioni. Isolando questi semi, si potrebbe obiettare, i testi ne risultano così scarnificati da assomigliare a moltissimi altri testi ridotti allo stesso grado di astrazione. E ciò potrebbe essere vero se ci si limitasse a considerare i semi isolatamente dai contesti che li hanno evidenziati, se si considerassero le unità di senso, che — è stato rilevato più volte — sono astrazioni, come entità separate dalle unità pertinenti che le hanno messe in rilievo e dal loro ordinamento sui vari assi. L'obiezione contraria potrebbe essere la seguente: se il testo è descritto in prima istanza dalle unità pertinenti perché arrivare fino all'astrazione delle unità di senso nelle quali pare che il testo si perda? E a ciò si potrebbe rispondere che solo avendo raggiunto il livello di massima generalizzazione — nel quale si chiarisce la relazione profonda fra quella poesia e quella musica — si può ripercorrere il cammino a ritroso e recuperare informazioni incrociate che avrebbero rischiato la gratuità prima di aver dimostrato la congruenza di fondo.

Rileggiamo, ad esempio, l'es. 2, questa volta tenendo conto delle parole. La rima melodica fra « b-e » viene amplificata dall'identità di « b-n » con lo stesso movimento circolare fra l'inizio e la fine rilevato nella poesia; se non che la musica, che può permettersi maggior ridondanza, insiste sullo stesso nucleo con « f » (stesso ritmo, stesso ambito melodico) e con « h » che riproduce l'inizio della figura ritmica in ambito più acuto. Tutto ciò, in sede d'analisi, può essere utilmente ridotto alle categorie compositive « economia del materiale » oppure « uniformità fra gruppi melodici », ma *nella fattispecie* questi procedimenti si legano a momenti della lirica vicini all'ambito semantico di *Ruh* e non in maniera qualsiasi, ma con lo stesso sistema di costruzione ad irraggiamento che avevamo notato fra le unità pertinenti della lirica. E poiché l'analisi ha dimostrato che uno dei luoghi in cui si celano la *Stimmung* e il « contenuto lirico » della poesia è proprio il movimento circolare creato dal ritorno di parole e di concetti fra loro semanticamente e fonicamente collegati, potremo dire che la musica, facendo proprio lo stesso modo di costruire, con i suoi mezzi riesce a riprodurre lo stesso effetto emotivo. L'ambiguità « notturna » fra elementi di quiete e di movimento, la tensione fra momenti uniformi o variamente organizzati, l'affinità di senso, insomma, che l'analisi ha evidenziato nei due testi, consente di affermare che la musica ha assunto la lirica come struttura nella sua struttura; crediamo così di aver dimostrato l'infondatezza sia della tesi di Abert sia del severo giudizio di Georgiades, per il quale questo Lied non solo « non è fra i migliori Lieder di Schumann »⁶⁵ ma in esso « Nicht die Substanz selbst wird musikalisch realisiert, nicht sie erscheint nun als Musik, sondern es

wird die blosse Stimmung, das blosse Gefühl ausgedrückt ». ⁶⁶ Al contrario è proprio la parola *Ruh*, incarnata nel frammento melodico « b » a costruire parte del canto e ciò con tanta maggior forza in quanto, essendosi il peso referenziale di *Ruh* annullato in quel movimento melodico, la nuova « parola » può ora omologare a sé anche concetti non direttamente collegati alla propria area semantica come *kaum einen Hauch*. Si veda poi come il paradigma di « c » evidenzia la costruzione per affinità sonora:



Anche qui si può notare come la musica allunghi la catena delle parole e quindi dei concetti poeticamente collegati, ottenendo come risultato la possibilità di significare, anche autonomamente, attraverso il maggior grado di ridondanza concessa dal suo essere arte « asemantica ». L'interpretazione semantica della poesia e della musica instaurando una corrispondenza di senso fra due serie strutturali diverse ci consente dunque di sostenere che le due forme sono reciprocamente monosignificanti.

Nella realtà artistica musica/poesia però, ciò che più interessa non è tanto la scoperta di un percorso di senso parallelo, quanto piuttosto il significato congiunto delle due arti. A prima vista si direbbe che i due modelli artistici simbolizzanti in diversa maniera lo stesso campo di denotati, assommino la loro forza referenziale e rinsaldino i legami fra il significante e il significato. Ne conseguirebbe che il *Nachtlied* di Goethe-Schumann è più denso di significato e più chiaramente leggibile del *Wanderers Nachtlied* di Goethe o di un pezzo pianistico di Schumann. Ma questa tesi è palesemente insostenibile.

⁶⁵ T.G. GEORGIADIS, *op. cit.*, p. 36 nota 1.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 38: « Non la sostanza stessa viene realizzata musicalmente, non essa appare ora come musica, ma è la semplice atmosfera, il semplice sentimento a venire espresso ».

In realtà affermare che la congruenza semantica garantisce una fusione organica dei due mezzi espressivi e dà al *Nachtlied* un alto grado di pregnanza artistica non è come sostenere che il brano sia la somma della liricità goethiana più il pianismo schumanniano, operazione peraltro improponibile. Ogni testo artistico, infatti, è un fatto individuale a cui non si può aggiungere nulla: di fatto nell'unione di un testo con un altro testo la struttura di partenza si modifica, solitamente, nel senso di una maggiore complicazione della struttura di base mediante la struttura aggiunta, e il suo significato muta appunto per il mutare della forma. L'aver dimostrato la congruenza semantica dei due testi ci consente ora di misurare da una parte l'incidenza che la musica ha sul tempo della poesia (come ne dilati alcune durate ed altre ne concentri), sui suoi ritmi interni e sulle sue pause,⁶⁷ e dall'altra quanto i modi di costruire della poesia indirizzino le scelte compositive del musicista.

La nostra proposta, in conclusione, è che il significato si produca proprio nella contaminazione, nell'intersecarsi di due regolarità, che dà origine ad una nuova individualizzazione non sistematica bensì intersistematica.

(Università di Bologna)

⁶⁷ Si veda su questo argomento il saggio di R. DALMONTE, N. LORENZINI, « Funzioni strutturanti nel rapporto musica-poesia » in *Il gesto della forma. Studi su Luciano Berio*, a cura di R. Dalmonte, di prossima pubblicazione.